



Revista de Linguística e Teoria Literária • ISSN 2176-6800

A “visão com” André: narrador e foco narrativo em *Lavoura arcaica*

The “vision with” André: narrator and narrative focus in
Lavoura arcaica

Cristiane Fernandes da Silva
Universidade Federal de Goiás

Resumo: O presente estudo apresenta uma interpretação da obra *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar, acerca dos elementos narrador e foco narrativo, averiguando de que maneira o discurso produzido e controlado por uma fonte produtora, a memória do narrador, constrói a organização do texto. Baseado nos pressupostos da narratologia, o artigo demonstra o modo como o protagonista André manipula e conduz toda a narrativa por meio da caracterização de tempo, espaço e personagens. Ao longo do trabalho foram utilizadas as teorias de Genette sobre as categorias de narrador e tempo, a de Bachelard para o espaço e, por fim, a de Pouillon para a caracterização do foco narrativo.

Palavras-chave: Raduan Nassar. *Lavoura arcaica*. Narratologia. Narrador. Foco narrativo.

Abstract: This paper presents an interpretation of the novel *Lavoura arcaica*, by Raduan Nassar, regarding the elements narrator and narrative focus. It aims to investigate how the discourse produced and controlled by the narrator's memory as a productive source builds the organization of the text. From the standpoint of narratology, this paper demonstrates how André, the main character, manipulates and leads the narrative through the characterization of time, space and characters throughout. Throughout the work were used the theories of Genette on categories of narrator and time, of Bachelard into space, and finally that of Pouillon for the characterization of narrative focus.

Keywords: Raduan Nassar. *Lavoura Arcaica*. Narratology. Narrator. Narrative focus.

Introdução

Analisar uma obra literária não constitui uma tarefa simples, pois promover um recorte teórico, selecionar categorias e determinar análises são passos fundamentais e necessários quando se pretende apreender, por meio de uma análise narratológica, como seu objeto é estruturalmente constituído. A narratologia, segundo Prince (2009), é uma teoria narrativa que consiste em descrever os sistemas característicos das regras que governam a produção e o processamento narrativos. A título de uma breve retrospectiva acerca da genealogia dos estudos narratológicos, é crucial assinalar que o vocábulo “narratologia” foi cunhado por Tzvetan Todorov na obra *A gramática do Decameron* (1982), na qual o autor apresenta uma análise das estruturas da narração presentes nas novelas do *Decameron*, obra-prima de Boccaccio. Cria, assim, uma teoria geral da narrativa com base na hipótese de que existe uma gramática universal, tendo como influências teóricas o formalismo russo e o estruturalismo francês. O estruturalismo é um método de análise empregado nas ciências humanas em geral, que se consolidou na segunda metade do século XX. De acordo com Todorov (2003, p. 1), esse método foi primeiramente desenvolvido na linguística, mas ganhou campo em outras áreas, principalmente na literatura, pois “entre as relações que a língua mantém com as diferentes formas de expressão, as que a unem à literatura são profundas e numerosas”. O método estrutural literário teve como influência o formalismo russo no que concerne tanto aos princípios gerais quanto às técnicas de análise. O método formalista tem como característica principal o uso de técnicas e procedimentos de investigação a partir de uma abordagem imanente do texto, detendo-se na análise da estrutura particular e concreta das obras. Para os formalistas,

a forma abarca todos os aspectos, todas as partes da obra, mas só existe como relação dos elementos entre si, dos elementos com a obra toda, da obra com a literatura nacional etc., em suma, é um conjunto de funções. O estudo propriamente literário, que hoje chamamos de estrutural, caracteriza-se pelo ponto de vista escolhido pelo observador e não por seu objeto, objeto este que, de outro ponto de vista, poderia prestar-se a uma análise psicológica, psicanalítica, linguística, etc. (TODOROV, 2003, p. 2).

A narratologia, portanto, elucida a tendência estruturalista de isolar os componentes, tanto indispensáveis quanto opcionais, dos diversos tipos textuais, bem como de descrever a maneira como esses elementos se articulam. Em termos gerais, visa a estudar as narrativas a partir de suas estruturas e elementos.

Prince ainda afirma que os estudiosos da narratologia sempre evidenciaram a existência de elementos não propriamente narrativos em uma narrativa, como penetrações filosóficas, psicológicas e históricas; no entanto, o método negligencia os fatores extra-literários para a análise de uma obra. O teórico alega que o discurso

narrativo foi o elemento sobre o qual os narratologistas mais se debruçaram, propondo possibilidades de análise que um texto pode ter levando em consideração os tipos de focalização, atos de narração, narratários e eventos narrados. Sobre a investigação acerca da estrutura da estória, os narratologistas examinaram as componentes mínimas do narrado – ações e acontecimentos, situações e processos – e ainda as ligações (temporal, espacial, lógica, funcional, transformacional) entre tais componentes.

A discussão sobre o narrador é antiga, iniciando-se na época clássica, quando as histórias eram narradas oralmente. Os acontecimentos, testemunhados ou vivenciados, eram contados por uma pessoa, que vinha de épocas e/ou terras distantes e narrava suas experiências a outrem. É por esse motivo que Benjamin (1983, p. 88) afirma que a “experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorrem todos os narradores”. Portanto, nota-se que a figura do narrador sempre esteve presente nas narrativas, pois ele é o mediador entre os fatos relatados e seus ouvintes. Segundo Reuter (2004), Platão e Aristóteles procuraram delinear estudos sobre a narrativa, promovendo a distinção entre os modos narrativos: *diegesis* e *mimesis*. No primeiro, a presença do narrador não é dissimulada, isto é, ele admite o caráter de intermediário entre o leitor e a história narrada, modo recorrente na epopeia e no romance. No segundo modo, essa intervenção não ocorre, uma vez que a história aparenta narrar-se por si própria como no teatro, no drama e em romances dialogados ou monologados. Sendo assim, os modos narrativos estão diretamente ligados à figura do narrador, já que é ele quem conta a história. Daí que a escolha do modo narrativo “é importante porque ela se realiza determinando em grande parte quatro outras escolhas narrativas” (REUTER, 2004, p. 66): a cena/sumário, as falas das personagens, a escolha das perspectivas e as funções do narrador. Dentre estas, o presente trabalho abordará apenas a perspectiva narrativa, isto é, a focalização.

Destarte, o narrador, segundo Genette (1979), pode ser classificado como *heterodiegético*, aquele que não participa como personagem da ficção que narra; *homodiegético*, que atua como uma personagem secundária da história que relata; *autodiegético*, que é protagonista da história que conta. É, portanto, a partir desses tipos de narrador que se promove a distinção entre a perspectiva narrativa, pois esta “determina a quantidade de saber percebido (é o seu grau de profundidade) e os domínios que ela pode apreender, o exterior ou o interior das coisas e dos seres, que fazem dela uma percepção externa ou interna” (REUTER, 2004, p. 74). Pouillon (1974) distingue três grandes tipos de foco narrativo: a visão “por detrás”, que corresponde à focalização zero, a visão “com” ou focalização interna, e a visão de “fora” ou focalização externa. Na primeira, o narrador sabe tudo sobre a vida e o destino da personagem; na segunda, o narrador assume o saber apenas da vida da própria personagem e, por fim, na terceira, o narrador descreve simplesmente as características exteriores das personagens, dos lugares e das ações. Dessas, a visão “com”, como se verá, é de especial importância para a análise de *Lavoura arcaica*.

1 Raduan Nassar e *Lavoura arcaica*: os frutos do campo semeado

Lavoura arcaica, publicada em 1975, foi a obra de estreia do escritor paulista Raduan Nassar na literatura brasileira. Em 1978, foi lançada a novela *Um copo de cólera*. Há alguns anos, Nassar anunciou publicamente que deixaria a carreira literária para se dedicar aos trabalhos no campo. Contudo, já na condição de fazendeiro instalado no interior de São Paulo, publicou os contos “Aí pelas três da tarde”, “O ventre seco” e “Menina a caminho”, que foram reunidos para compor, juntamente com os textos “Hoje de madrugada” e “Mãozinhas de seda”, o livro *Menina a caminho*, de 1997. Suas obras têm lugar de destaque na literatura brasileira devido à extraordinária qualidade de sua linguagem.

De acordo com dados retirados dos *Cadernos de literatura brasileira: Raduan Nassar* (1996), o autor é natural de Pindorama, cidade do interior paulista, e é filho dos libaneses João Nassar e Chafika Cassis, que imigraram para o Brasil em 1920. Nascido em 27 de novembro de 1935, Raduan é o sétimo de dez filhos do casal. Em 1943 iniciou os estudos no Grupo Escolar de Pindorama e ganhou destaque por ser frequentemente convidado a recitar poesias em datas comemorativas. Nassar teve uma fase de efervescência religiosa, que o levou a se tornar coroinha em 1946. Seu pai, na tentativa de promover a vida escolar dos filhos, mudou-se com a família para Catanduva, em 1949, e para São Paulo quatro anos depois.

Em 1955, Raduan ingressou concomitantemente na Faculdade de Direito do Largo de São Francisco e no curso de Letras Clássicas da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo (USP). No entanto, abandonou o curso de Letras no segundo semestre e ingressou no curso de Filosofia da USP em 1957, interrompendo-o um ano depois. No ano seguinte, abandonou o curso de Direito e decidiu dedicar-se integralmente à literatura. Escreveu o conto “Menina a caminho” em 1960 e embarcou em uma viagem a Matane, no Canadá francês, e aos Estados Unidos. Retornou ao Brasil em 1962, retomou o curso de Filosofia e formou-se em 1963. No ano seguinte, viajou a Lüneburg, na Alemanha Ocidental, estudou alemão e, antes de retornar ao Brasil, foi ao Líbano conhecer a aldeia de seus pais.

Iniciou sua carreira no jornalismo em 1967, quando fundou com seus irmãos o *Jornal do Bairro*; a publicação, apesar de regional, tratava de assuntos referentes à política nacional e internacional. Nassar escreveu, em 1968, as primeiras anotações para o romance *Lavoura arcaica* e, dois anos depois, fez a primeira versão de *Um copo de cólera* e escreveu “O ventre seco” e “Hoje de madrugada”. Em 1968, começou a leitura do livro sagrado dos mulçumanos, o Alcorão – a temática religiosa de *Lavoura arcaica* provém desses estudos e em 1972, iniciou seus estudos sobre os livros do Antigo e do Novo Testamento. Em abril de 1974 deixou a direção do *Jornal do Bairro* e imediatamente começou a escrever *Lavoura arcaica*, trabalho concluído em outubro daquele ano, após horas de dedicação por dia. Seu irmão Raja,

formado em Direito e em Filosofia, leu os originais da obra e, contra a vontade de Raduan, tirou duas cópias do romance. Uma delas chegou às mãos de Dante Moreira Leite, ex-professor de Raduan na Faculdade de Filosofia da USP, que os encaminhou à Livraria José Olympio Editora, do Rio de Janeiro. Em 1975, Raduan ajudou financeiramente a editora a publicar *Lavoura arcaica*. Daí em diante foi necessário apenas colher os frutos da lavoura.

Já em 1976, a obra ganhou o prêmio Coelho Neto para romance, da Academia Brasileira de Letras, recebeu o prêmio Jabuti, da Câmara Brasileira do Livro (na categoria de Revelação de Autor), Menção Honrosa e também Revelação de Autor da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA). Em 1978, a novela *Um copo de cólera* foi publicada pela Livraria Cultura Editora e recebeu o prêmio Ficção da APCA. Em 1982, saiu a edição espanhola de *Lavoura arcaica*, pela editora Alfaguara, de Madri, e a segunda edição pela Nova Fronteira, do Rio de Janeiro. *Lavoura arcaica* e *Um copo de cólera* foram lançados em um único volume em 1984 pela Editora Gallimard, da França. A segunda edição de *Um copo de cólera* foi publicada em São Paulo pela Editora Brasiliense (a terceira edição sairia em 1985, e a quarta, em 1987). Em 1987, a editora Suhrkamp lançou o livro *Lateinamerikaner über Europa*, uma coletânea de ensaios e depoimentos de escritores latino-americanos sobre a Europa, que inclui *A corrente do esforço humano*, de Raduan Nassar, organizada por Curt Meyer-Clason. A revista espanhola *El Paseante* publicou, em 1988, os contos “Aí pelas três da tarde” e “O ventre seco”. A terceira edição de *Lavoura arcaica* saiu em 1989, pela Companhia das Letras, de São Paulo, e hoje está em sua quarta reimpressão. Em 1991, foi publicada pela Suhrkamp, de Frankfurt, a edição alemã de *Um copo de cólera*. A segunda edição saiu nesse mesmo ano. Em 1992, foi lançada a quinta edição de *Um copo de cólera*, pela Companhia das Letras, de São Paulo, hoje em sua segunda reimpressão. Em comemoração aos 500 títulos da Companhia das Letras, foi feita uma edição não comercial de *Menina a caminho*.

Lavoura arcaica e *Um copo de cólera* ainda ganharam versões para o cinema. *Lavoura arcaica* (2001), com direção e roteiro de Luiz Fernando Carvalho, obteve muitos prêmios: Melhor Contribuição Artística – Festival de Montreal – Canadá - 2001; Prêmio Especial de Júri: Festival de Biarritz - 2001; Prêmio do Público: 25ª Mostra BR de Cinema – São Paulo - 2001; Prêmio Ministério da Cultura – Festival Rio-BR 2001. No entanto, o primeiro a ir para as telas foi *Um copo de cólera* (1995), que teve como roteiristas Aluizio Abranches e Flávio R. Tambellini.

Definidas as considerações acerca dos pressupostos teóricos, a exposição da biografia do autor Raduan Nassar e o contexto de criação de *Lavoura arcaica*, o objetivo das linhas seguintes é demonstrar como a construção do romance tomado para análise se dá a partir do narrador que, por meio do foco narrativo, conjuga as demais categorias narrativas, influenciando-as e sendo influenciado por elas.

2 *Lavoura arcaica*: uma narrativa subjetiva

Ao propor uma análise estrutural da narrativa, é crucial encetar a discussão pelo conceito de romance, haja vista que a definição desse gênero literário já foi ampliada, modificada e retificada por vários críticos, teóricos, estetas e autores, desde o seu advento. Lukács (2000), com base em dados histórico-filosóficos e formais, identifica o romance como grande epopeia da era burguesa e mostra o antagonismo e a correspondência entre esses dois gêneros. Frye (1957, p. 298) afirma que o romance já foi superficialmente classificado como “a única forma genuína de ficção” e reformula esse conceito afirmando que esse gênero é apenas uma das formas existentes de ficção em prosa. O aspecto ficcional do romance sequer é mencionado por Pouillon (1974, p. 24), para quem denominar o romance é uma tarefa difícil, pois nesse gênero as injunções formais não são estáveis; no entanto, o autor alega que esse tipo de obra tem por função explicar “o desenvolvimento temporal de um personagem apanhado em uma realidade psicológica”. Forster (1974, p. 37) se vale da definição de M. Abel Chevalley, para o qual o romance é “uma ficção em prosa com certa extensão”, e a descarta, conceituando o gênero com base em um aspecto que é comum a todos os romances: a narração de uma estória.

Como a concepção de romance, para Forster (1974), está intrinsecamente relacionada com a estória, o autor a distingue do enredo. Aquela é concebida como “uma narrativa de acontecimentos dispostos em sua sequência no tempo” (p. 69), enquanto no segundo conceito a importância recai sobre a causa desses acontecimentos. Assim, de acordo com o autor, se a intenção é conhecer a estória completa de um romance, pergunta-se “e depois?”, mas, se o intuito é saber o enredo, o questionamento a ser feito é “por quê?”. Com base nessas considerações, torna-se possível afirmar que *Lavoura arcaica* (1989) conta a estória de André, que foge da fazenda onde morava com a família e, depois de uma estadia na cidade, regressa ao lar. Já o enredo do romance mostra os motivos pelos quais a personagem decidiu sair de casa e o porquê de sua volta: com o intuito de se livrar dos ensinamentos rígidos de seu pai e de se afastar de Ana, sua irmã, com quem teve uma relação incestuosa e por quem foi rejeitado, o protagonista vai para a cidade, mas retorna porque seu irmão mais velho, Pedro, vai buscá-lo para que a paz da família seja restituída.

Com base na premissa de que a “forma do romance exige narração” (ADORNO, 1983, p. 273) e no fato de que não pode existir narrativa sem a presença de um narrador, observa-se que este é um dos elementos mais importantes, se não o mais importante, de uma obra, pois é a partir dele que os outros elementos narrativos – personagens, tempo, espaço, linguagem – são articulados. *Lavoura arcaica* é narrada em primeira pessoa, uma vez que André figura como a personagem principal da obra e profere o seu discurso por meio de uma voz, a qual revela a sua presença no nível do enunciado narrativo como mediador da história contada. Genette (1979) denomina autodiegético o narrador que relata suas experiências como protagonista da diegese. Assim, é André quem conduz a estrutura e a sucessão dos fatos da

história que foi contada em um tempo distante dos acontecimentos narrados; por esse motivo, os eventos são apresentados de maneira aleatória e desordenada, pois foram extraídos de sua memória. Esta, por sua vez, pode ser percebida ao mesmo tempo como um processo de ordenação e de releitura das suas lembranças. Por esse motivo o tempo é apresentado na narração em três instâncias distintas: o da infância, que representa a memória distante; o da partida, que abarca a memória recente; e o do regresso, que compreende o presente diegético.

A narração de André é construída, portanto, por meio de distorções temporais, isto é, não há fidelidade à ordem cronológica dos acontecimentos, sendo estes demarcados pelo que Genette (1979, p. 34) denomina *anacronias narrativas*, que são “as diferentes formas de discordância entre a ordem da história e a da narrativa”. Esta se subdivide em dois tipos, sendo que o teórico designa “por *prolepse* toda manobra narrativa consistindo em contar ou evocar de antemão um acontecimento ulterior, e por *analepse* toda a ulterior evocação de um acontecimento anterior ao ponto da história em que se está” (GENETTE, 1979, p. 38). Assim, no início do livro, o narrador está num quarto de pensão em uma cidade não denominada e relembra fatos de sua infância e adolescência na fazenda (as tardes no bosque, os sermões do pai à mesa, as festas dominicais, os carinhos da mãe ao acordar) recorrendo a *analepses* para esclarecer, apresentar as razões que o fizeram “deixar as terras da fazenda para trás” (NASSAR, 1989, p.144).

Outra característica que evidencia essa desordem temporal causada pelo processo rememorativo do narrador é a presença de *elipse temporal*, o que Genette (1979) conceitua como uma aceleração da narrativa, “que deixa na sombra toda longa fracção da vida do herói” (p. 60), pois quando André faz uma retrospectão do episódio do incesto, a história dá um salto para o dia em que ele voltou para casa com Pedro. Dessa forma, não há informações sobre como foi a preparação para a fuga, quanto tempo depois do ocorrido ele foi embora, como conseguiu sair da fazenda sem ser notado, como chegou à cidade e ao quarto de pensão onde ficou hospedado.

Em relação às *prolepses*, Genette (1979, p. 66) afirma que a narrativa na primeira pessoa “presta-se melhor que qualquer outra à antecipação, pelo próprio facto do seu declarado carácter retrospectivo, que autoriza o narrador a alusões ao futuro, e particularmente à situação presente, que de alguma maneira fazem parte do seu papel”. A primeira *prolepse* da obra é marcada pelo que o teórico denomina “*esboço*”, pois o narrador faz alusão ao fato de que Ana “já tinha voltado à mesa para encher dois copos quando escorreguei e quase perguntei por Ana, mas isso só foi um súbito ímpeto cheio de atropelos” (p. 16); no entanto, saberemos quem é essa personagem apenas no capítulo cinco, por meio de *analepses*, quando André narra o poder de sedução da irmã ao dançar nas festas de família. A importante participação de Ana na trama é revelada apenas no capítulo dezessete, no qual ela e André cometem incesto, ato que causa a tragédia da família. Outro caso de *prolepse* aparece no terceiro capítulo, quando André antecipa o seu futuro ao afirmar que Pedro “cumpria a sublime missão de devolver o filho tresmalhado ao seio da família” (NASSAR, 1989, p. 18), o que de fato ocorre apenas no capítulo vinte e três.

O narrador ainda é responsável pela focalização que se estabelece na história narrada. Pouillon (1974) conceitua os aspectos da narrativa e, para tal, vincula-os aos tipos de percepção, isto é, ao que o autor chama de “visão”, que reflete a relação entre um ele presente na história (a personagem) e um eu instalado no discurso (o narrador). Em *Lavoura arcaica*, observa-se a “visão com”, pois nesta

escolhe-se um único personagem que constituirá o centro da narrativa, ao qual se atribui uma atenção maior ou, em todo caso, diferente ao qual se atribui aos demais [...]. É ‘com’ ele que vemos os outros protagonistas, é ‘com’ ele que vemos os acontecimentos narrados. Vemos muito bem, sem dúvida alguma, o que se passa com ele, mas somente na medida em que o que se passa com alguém aparece a esse alguém. (POUILLON, 1974, p. 54).

Por conseguinte, a narrativa é marcada única e exclusivamente pelo olhar de André, aquele cujo íntimo foi apresentado desde o início e em cujos sentimentos, ideias e descrições o leitor se baseia para compreender e caracterizar as figuras de Pedro, Ana, Iohána (pai), Lula, a mãe e as outras irmãs. No entanto, nesse tipo de visão, os outros personagens conservam um caráter incerto, pois o leitor não pode caracterizá-los de maneira incisiva, haja vista que não se sabe quem realmente são. Portanto, não é possível delinear se as índoles dos personagens foram deformadas ou bem descritas, se o que foi apresentado de seus temperamentos, modo de ser e postura são ou não verdadeiros, já que essas informações dependem da visão que o personagem central possui delas.

Logo, a narração de André, na condição de processo rememorativo, tem o intuito de esclarecer o passado para se livrar do sentimento de culpa pelo trágico fim de sua família, pois o incesto causou primeiramente a desunião, depois o homicídio de Ana e, conseqüentemente, o suicídio do pai. Dessa forma, para justificar suas ações, delega a responsabilidade ao pai, descrito como uma pessoa severa, que segue à risca preceitos religiosos e, acima de tudo, exige da família o amor, a união e o trabalho de todos. Por isso, André diz a Pedro:

[...] tudo em nossa casa é mordidamente impregnado da palavra do pai [...], eram pesados aqueles sermões de família, mas era assim que ele começava sempre, era essa a sua palavra angular, era essa a pedra que nos esfolia a cada instante, vinham daí as nossas surras e as nossas marcas no corpo, mas era ele também, era ele que dizia provavelmente sem saber com certeza o uso que um de nós poderia fazer um dia. (NASSAR, 1989, p. 43)

Portanto, é perceptível que o motivo primeiro de sua fuga foi procurar soluções para seus problemas individuais causados pelo embate de ideologias entre ele e o pai e o desejo de ser feliz longe de suas divisas.

A personagem principal vê em Pedro o reflexo da prudência do pai; assim, quando descreve as características deste está também censurando as atitudes daquele. André apresenta o irmão mais velho como a mola propulsora da desgraça que acometeu a família, pois André confessa a Pedro seu amor por Ana e a consumação do incesto, e este, ao final da narrativa, o delata ao pai. Como o discurso de Iohána é de autoridade, possui grande peso na narrativa. O protagonista mostra que o pai considera Ana a responsável pela loucura de André e a assassina para conservar a ordem patriarcal, disseminando a tristeza e a angústia em sua família. Ao longo de toda narrativa, o “filho trespachoso” descreve Ana como uma mulher possuidora de olhos de volúpia, linda e sedutora que o levou à perdição, visto que é apaixonado por ela. A personalidade de Ana é contraposta às das outras representantes femininas da obra (Rosa, Zuleika e Huda) e, já que André não as deseja, são representadas como servis, recatadas, amorosas. Em nenhum momento são referenciados os traços físicos delas, enquanto sua amada é descrita da seguinte forma:

impaciente, impetuosa, o corpo de campônia, a flor vermelha feito um coalho de sangue prendendo de lado os cabelos negros e soltos, essa minha irmã que, como eu, mais que qualquer outro em casa, trazia a peste no corpo [...] as mãos graciosas girando no alto, toda ela cheia de uma selvagem elegância [...], ela sabia fazer as coisas, essa minha irmã. (NASSAR, 1989, p. 30-31).

Ainda em relação às mulheres da família, distingue-se o carinho que o protagonista sente pela mãe, figura terna e amorosa, mas o olhar seletivo de André evidencia a preferência que ela tem por ele e oculta episódios que demonstram o afeto dela para com outros irmãos. O discurso de André ainda mostra o filho caçula como um reflexo de sua própria imagem, pois Lula compartilha das mesmas convicções que o irmão, sente-se oprimido pelo pai, não gosta do trabalho árduo no campo e dos sermões, quer ser dono dos seus passos, mas o diálogo entre eles expõe a decepção de Lula ao ver seu exemplo voltar para casa. É por meio dessa personagem que André expõe o arrependimento de ter sido fraco e ter cedido aos rogos da família representados pela figura de Pedro. Portanto, é dessa maneira que o narrador-personagem protagonista nos apresenta, por intermédio de seus sentimentos e afetos, a sua família. Nesta mesma perspectiva o espaço nos é apresentado.

A construção narrativa de *Lavoura arcaica* é composta por uma relação dialética visível entre espaço e personagem. Dessa forma, o espaço se encontra intimamente relacionado à focalização e ao ponto de vista do narrador, já que este caracteriza a dimensão espacial do romance, tecendo uma representação simbólica dos espaços. Estes podem ser, segundo Bachelard (2008): *tópicos*, espaços de conforto, confiança e felicidade; *atópicos*, locais de desconforto, insatisfação e sofrimento; e *utópicos*, ambientes de desejo e imaginação. Estes variados espaços se movimentam e desencadeiam uma trama de significações, e um mesmo espaço pode adquirir, no fluxo do enredo, o papel da topia, da atopia e da utopia. A dimensão espacial da obra analisada se restringe apenas aos locais que marcaram a vida do

narrador-personagem – na fazenda: o seu quarto, o bosque, a casa velha e a sala de jantar; na cidade: o bordel e o quarto de pensão.

A narração de André se inicia em um quarto de uma velha pensão interiorana, espaço onde se sentia feliz e livre para se embriagar sem a censura do pai e explorar seu corpo com mais privacidade (descarrega suas angústias e frustrações na masturbação) caracterizando esse recinto, inicialmente, como um espaço tópico:

Os olhos no teto, a nudez destro do quarto; róseo, azul ou violáceo, o quarto é inviolável; o quarto é individual, é um mundo, quarto catedral, onde nos intervalos da angústia, se colhe, de um áspero caule, na palma da mão, a rosa branca do desespero, pois entre os objetos que o quarto consagra estão primeiro os objetos do corpo. (NASSAR, 1989, p. 9).

No entanto, a chegada de Pedro distorce este sentimento e transforma o local em espaço de desespero (atópico), pois André, além de se sentir oprimido e desconfortável, por estar novamente diante do representante da voz solene do pai, ainda confessa ao irmão, com intuito de afrontá-lo, seus deslizos, desejos e ideologias. Essas revelações fazem o narrador rememorar suas vivências em outros locais como o bordel e espaços específicos da fazenda. André revela a Pedro que nas noites quentes escapava da fazenda para ir a um prostíbulo, sendo este descrito ao mesmo tempo como espaço tópico, onde gozava de prazeres carnaís, mas também atópico, porque tinha vergonha dos frequentadores do lugar, já que era o mais jovem, tímido e bem apessoado:

[...] era lá, Pedro, era lá que eu, escapulindo da fazenda nas noites mais quentes, e banhado em fê insolente, comungava quase estremunhado, me ocultando da frequência de senhores, assim como da desenvoltura de muitos moços, desajeitado no aconchego viscoso daquelas casas, escondendo de vergonha meus pés brancos, minhas unhas limpas, meus dentes de giz, o asseio de minha roupa, minha cara imberbe de criança [...] não era acaso uma paz precária essa paz que sobrevinha, ter meu corpo estirado num colchão de erva daninha? (NASSAR, 1989, p. 71-72).

Dentre os espaços da fazenda que André rememora no início de sua narração está o bosque atrás da casa, local das festas dominicais com os parentes da cidade, em que havia muita dança, comida, bebida e alegria, o que caracteriza o ambiente como um espaço tópico que se reverte em atópico, já que é neste mesmo lugar que o pai mata Ana e comete suicídio. Os currais e estábulos também têm destaque nas lembranças do narrador-personagem como lugar de conforto, repouso e que lhe traz tranquilidade (tópico), onde dormia e adentrava num espaço utópico, de delírio e imaginação:

[...] que feno era esse que fazia a cama, mais macio, mais cheiroso, mais tranquilo, me deitando no dorso profundo dos estábulos dos currais? Que feno era esse que me guardava em repouso, entorpecido [...] que feno era esse que me esvaía em calmos sonhos, sobrevoando a queimadura das urtigas [...] que sono mais abandonado entre mourões, entre mugidos! (NASSAR, 1989, p. 50-51).

A casa velha é descrita por André como local de refúgio, seu esconderijo (tópico) e ainda como lugar de imaginação (utópico), pois fantasiava o dia em que Ana estaria junto dele nesse lugar. No entanto, quando esse desejo foi realizado o espaço se tornou atópico porque, ao acordar, depois da relação sexual, não viu a irmã e ficou transtornado. Ele a encontrou na antiga capela e este ambiente se torna o de desespero (atópico), pois Ana não sede aos apelos de André para que fiquem juntos. Vale-se de juras: ser o membro da família mais obediente aos mandamentos do pai; e ameaças: desviar-se completamente de todas as virtudes, não consegue convencer a amada a viver esta paixão proibida. Nota-se que as espacialidades narrativas são importantes na medida em que são constituídas pelo discurso do narrador, isto é, ao articular o espaço e a focalização narrativa, percebem-se as perspectivas apresentadas na narrativa e as relações existentes entre o espaço e percepção espacial do personagem principal.

Por fim, André conta sua história e afirma tratar-se da narração de um “epilético, de um convulso, um marginalizado”, e por esse motivo a narrativa se dá por meio de uma linguagem intempestiva, tensa e densa, mas também literária e poética, pois seu narrador também se autodenomina poeta. Em virtude do fluxo de consciência, o narrador-personagem possui uma maneira singular de expor suas experiências e é por meio de diálogos implícitos, metáforas, elipses, citações, evocações enviesadas que ele se expressa:

— Que que você está fazendo, André?

Aprisionado no velho templo, os pés ainda cobertos de sal (que prenúncios de alvoroço!), eu estendia a mão sobre o pássaro novo que pouco antes se debatia contra o vitral.

— Que que você está fazendo André?

Não respondi ao protesto dubio, sentindo cada vez mais confusa a súbita neblina de incenso que invadia o quarto, compondo giros, espiras e remoinhos, apagando ali as ressonâncias do trabalho animado e ruidoso em torno da mesa lá do pátio, a que alguns vizinhos acabavam de se juntar. (NASSAR, 1989, p. 182).

Esta cena, referente ao incesto entre André e o irmão caçula, mostra, assim como a morte de Ana e o suicídio do pai, como a narração dos fatos é marcada por um não dito, visto que as feridas são trazidas à tona por meio das lembranças e estas são por demais obscuras e vergonhosas para serem contadas com integridade e clareza.

Desse modo, atravessado pelo redemoinho da memória que a dor incontornável das mortes do pai e da irmã destrava em André, viu-se que as personagens, o tempo, o espaço e a linguagem, apesar de desordenados, são descritos de maneira a fazer com que o leitor conheça a forma como o protagonista vê e sente os acontecimentos mais marcantes de sua vida.

Considerações finais

Neste trabalho pretendeu-se evidenciar a importância do narrador e do foco narrativo no romance *Lavoura arcaica*, haja vista sua conjugação com as demais categorias narrativas – tempo, personagem, espaço e linguagem – mostrando como estes elementos constroem a significação do todo romanesco. Isso ocorre porque a visão que se tem dos fatos narrados é perpassada sob a ótica subjetiva e unilateral daquele que, por ser o enunciador do discurso, é, concomitantemente, participante do processo enunciativo, porque protagoniza tanto o enunciado quanto a enunciação, pois primeiramente ele vive a história narrada e só depois a conta por meio de suas memórias.

Foi percebido que, por causa do artifício de rememoração, o discurso do narrador personagem é constituído por inversões temporais que imbricam o passado, o presente e até mesmo o futuro, quando André dá indícios do que ocorrerá adiante. Contudo, as personagens ganham delineamento a partir da relação que possuem com o protagonista e, por conseguinte, o perfil de cada uma delas é traçado pela visão subjetiva do “filho tresmalhado”. Percebe-se também que os espaços são apresentados não de forma descritiva, isto é, não há descrição dos cômodos e lugares em que André esteve, pois que estes são mostrados apenas para indicar os sentimentos de alegria, desespero, ansiedade, conforto que o narrador demonstra em cada ambientação.

Desse modo, as experiências vividas por André engendram o corpo da narrativa, ao mesmo tempo em que marcam mancham o discurso que a compõem. Por meio do foco narrativo evidencia-se a opção do narrador de contar sua história, valendo-se da rememoração para mostrar o significado dos elementos que o circundam.

Referências

ADORNO, Theodor M. et al. A posição do narrador no romance contemporâneo. In: BENJAMIN, Walter et al. *Textos escolhidos*. Trad. José Lino Grünnewald et al. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. *Teoria da literatura*. Coimbra: Almedina, 1988.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, Walter et al. *Textos escolhidos*. Trad. José Lino Grünnewald et al. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA: Raduan Nassar. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 2, set. 1996.

D'ONOFRIO, Salvatore. *Teoria do texto I*. São Paulo: Ática, 2006.

FORSTER, Edward M. *Aspectos do romance*. Trad. Maria Helena Martins. Porto Alegre: Globo, 1974.

FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. Trad. Pérciles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1957.

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Arcadia, 1979.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande epopeia*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora 34, 2000.

NASSAR, Raduan. *Lavoura arcaica*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

POUILLON, Jean. *O tempo no romance*. Trad. Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 1974.

PRINCE, Gerald. Narratologia. Trad. José Fernandes da Silva. 2009. Disponível em: <<http://www.scribd.com/doc/37924730/Narratologia>>. Acesso em: 13 set. 2010.

REUTER, Yves. *Introdução à análise do romance*. Trad. Angela Bergamini et al. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

TODOROV, Tzvetan. *A gramática do Decameron*. Trad. Eni Orlandi. São Paulo: Perspectiva, 1982.

_____. *Poética da prosa*. Trad. Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

Recebido em 20 de outubro de 2010.

Aceito em 12 de novembro de 2011.

CRISTIANE FERNANDES DA SILVA

Mestranda em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Goiás (UFG). E-mail: cris2fernandes@hotmail.com.